

De Fantasia à “Fantasia de Walt Disney”

Paulo José Cunha / Instituto de Estudos Brasileiros

MÁRIO DE ANDRADE, ESTUDIOSO E CRÍTICO DE CINEMA

EM DEZEMBRO DE 1923, a revista *América Brasileira* publicou “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”, poema no qual Manuel Bandeira evoca imagens do período no qual viveu em São Paulo, entre 1903 e 1904, como nos versos: “São Paulo era a Sé Velha/Cercada de sobradinhos coloniais/Na rua de São João a escala cromática dos para-sóis dos engraxates/Progre-didor Politeama”¹. Diante da “visão de São Paulo antiga” retratada neste texto lírico, Mário de Andrade confes-sou-se, em carta a Bandeira, “imensamente comovido”, afirmando ainda que, após a leitura, teria remoçado “dez anos ou quinze”. Os versos teriam povoado sua memó-ria de “fantasmas deliciosos” e de lugares por ele frequentados na adolescência: “Minha mocidade sobe de novo em mim. Sou moço. Tenho 19 anos. [...] Irei

Dossiê: Cinema

1. BANDEIRA, M. “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”. In: *Mafuá do Malungo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, p. 46.

hoje ao Jardim da Luz. [...] Ah! o *Politeama*! O *Progre-*
didor!...”².

Os dois últimos nomes, citados tanto no poema de Manuel Bandeira, quanto na missiva de Mário, foram salões paulistanos que apresentaram, a partir do final do século XIX, e durante as duas primeiras décadas do século seguinte, números circenses, espetáculos de café-concerto, operetas e campeonatos de luta romana. Com a crescente incorporação das “fotografias animadas” às opções de lazer da capital, ambos passaram a incluir sessões de cinematógrafo em seus programas, como fez o Politeama, em março de 1902, exibindo as “vistas sacras” *Vida de Cristo* e *Peregrinação a Nossa Senhora de Lourdes*³; ou, no caso do Progredidor, em novembro de 1907, mostrando *A banhista em apuros* e *O cofre encantado*, “projeções animadas de palpitante interesse”⁴.

É provável que em 1912, época dos seus dezenove anos trazidos à memória pelas “Variações”, Mário tenha assistido a exibições de cinematógrafo nessas salas, que devem ter contribuído para alimentar o seu interesse pelo cinema, o qual parece intensificar-se a partir dos anos de 1920, quando o escritor passa a ampliar sua busca por informações sobre o assunto em livros e revistas. É o que revela parcela do *Fichário Analítico*, conjunto formado por 9.634 documentos, dentre fichas de estudo elaboradas por ele, e recortes de jornais e

2. ANDRADE, M. de. [Carta] dezembro de 1923, São Paulo [para] BANDEIRA, M. In: MORAES, M. A. de. (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 110.
3. ARAÚJO, V. de P. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, pp. 78-79.
4. Ibidem, p. 144.

revistas. Assim como sua biblioteca, este manuscrito está conservado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), e foi indexado pela bolsista Vera Lúcia Natale, sob orientação das Prof^{as} Dr^{as} Telê Ancona Lopez e Flávia Camargo Toni.

Mário de Andrade distribuiu essa documentação por diversas áreas, tais como Música, Literatura, Artes Plásticas, Estética e Filosofia. Ao cinema, dedicou dezenove fichas, sendo dez autógrafas e nove datilografadas (talvez por ele), as quais acolhem designações de leituras, cujo exame leva à localização, em sua biblioteca, de livros sobre cinema, e artigos e ensaios referentes ao tema, publicados em revistas europeias, e assinados por importantes teóricos e realizadores, tais como Louis Delluc, Sergei Eisenstein, Jean Epstein, Léon Moussinac, Marcel L'Herbier, Jean Painlév, Bela Balázs e René Clair. Alguns títulos de fichas ("Música e cinema", "Carlito", "Cinema e Estado", "Cinema falado", "Cinema modernista", "René Clair" e "Pabst") referendam temas e nomes que mobilizaram a atenção do escritor.

Há diversos textos a respeito de cinema, alguns indicados no *Fichário Analítico*, que abrigam notas marginais de Mário de Andrade, ou trechos destacados por ele. Além de estudioso do novo meio, como demonstram as fichas de estudo e as anotações deixadas nos livros e revistas, Mário foi também crítico bissexto de cinema. O escritor referiu-se a outros intelectuais em alguns dos artigos sobre a sétima arte, concordando com suas ideias ou delas divergindo. A menção a nomes no corpo do texto do autor facilita a identificação das matrizes.

É assim em “*The kid* – Charles Chaplin”, resenha de *O garoto* (1922, Charles Chaplin), estampada na *Klaxon* (nº 2, 15 jun. 1922), revista de propaganda modernista. Ao mencionar o elogio unânime de toda crítica europeia, “em geral pouco indulgente com o cine *yankee*”, ao ator Jack Coogan (que interpretou o garoto do título), Mário cita Jean Galtier-Boissière⁵, definindo-o como “autoridade na matéria” e que, “entre outros”, teria considerado “prodigioso” o “jogo cênico”⁶ do menino. As opiniões de Galtier-Boissière foram lidas, pelo brasileiro, na revista *Le Crapouillot*, no número de novembro de 1921, no artigo “L’art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du Docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse* (*The kid*) de Charlie Chaplin”, designado na nota autógrafa “Gabinete Dr. Caligari/The Kid}Crapouillot 16, Nov. 1921”, em “Cinema”, documento do *Fichário Analítico*. Neste exemplo, o liame entre ficha de leitura e biblioteca sugere anotação e consulta como etapas do processo de criação jornalística de Mário de Andrade, particularmente no que diz respeito à interlocução travada com terceiros. A menção ao crítico francês

5. Jean Galtier-Boissière (1891-1966), escritor e jornalista francês, descrito como “inheritor and expression of a uniquely Parisian form of non-conformism encapsulated [...] in the Montmartre culture of the 1880s and 1890s”. Fundou, em julho de 1916, a revista *Le Crapouillot*. Após a 1ª Guerra, o periódico é relançado, em 1919, “consisting of a mixture of artwork and article [...] devoted to artistic and literary themes [...] together with cinema reviews”. (HEWITT, N. Non-conformism, “insolence” and reaction. *Journal of European Studies*. Disponível em jes.sagepub.com). Na biblioteca de Mário de Andrade, constam três números dessa segunda fase da revista: o de 16 nov. 1921, o de 1 nov. 1922, e o de 16 fev. de 1923.
6. ANDRADE, M.de. *The kid* – Charles Chaplin. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 2, 15 jun. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 16.

assemelha-se ao que, no prefácio ao livro *Leituras em francês de Mário de Andrade*, de Nites Therezinha Feres, Antonio Candido define como “influência quase no estado de automatismo cultural [...] alusão ocasional e menos elaborada, que revela a profundidade de uma impregnação estrangeira”⁷.

“Crônica de Malazarte III”, publicada em dezembro de 1923, em *América Brasileira*, é mais uma amostra de texto do autor que abriga diálogo com outro crítico, cuja matriz localiza-se na sua biblioteca. Ao tecer considerações a respeito do filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene), Mário concorda com o poeta Blaise Cendrars⁸, no que concerne à “objetiva fixa, anticinemática, sem dinamização fotográfica. Muito de teatro, pouco de cinema. Aí Cendrars teve razão”. Entretanto, discorda do autor de *Kodak*, ultrapassando a simples menção respeitosa, quando este critica o “emprego do expressionismo para dar ideia do que pensa um louco”⁹. Mário tomou conhecimento das ressalvas de Cendrars na resenha “*Le cabinet du Docteur Caligari*”, publicada na revista *Les Feuilles Libres* (nº 26, abr./maio 1922). Neste caso, porém, o texto não foi aludido em documentos do *Fichário Analítico* referentes ao cinema.

7. CANDIDO, A. apud FERES, N. T. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969, p. 5.
8. O interesse de Mário pela poesia de Cendrars evidencia-se em diversos volumes de sua biblioteca, como *Dix-neuf poèmes élastiques* e *Du monde entier*, ambos de 1919. O brasileiro possuía outras obras de Cendrars, inclusive o livro sobre cinema *Hollywood, la mecque du cinéma* (1936), com dedicatória do autor, obra que, no entanto, não teve as páginas abertas por Mário.
9. ANDRADE, M. de. Crônica de Malazarte III. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923. Arquivo Mário de Andrade: Série Matérias Extraídas de Periódicos (IEB-USP).

Outro exemplo do uso de um texto de sua biblioteca, por parte de Mário de Andrade, para a escrita de um artigo, evidencia-se em “Arte e cinema”, publicado no *Diário Nacional* ([?] mar. 1928). O escrito dá continuidade à outra resenha de Mário, estampada no mesmo jornal (15 mar. 1928), a respeito de *O gato e o canário* (1927, Paul Leni), na qual considera que o filme “não atinge propriamente o domínio da arte”, embora seja “uma obra-prima de técnica”¹⁰. Em “Arte e cinema”, Mário problematizou o contraponto arte/técnica, ensejado pelo filme de Leni, lançando mão de uma “distinção bem feita por Carlos Lalo entre técnica e ofício”, sendo a última palavra tradução sua para “*métier*”. Transcreve, neste texto, trecho de Charles Lalo¹¹, embora não revele ter colhido a informação no seu exemplar de *Esthétique* (1925), no qual escreveu diversas notas marginais, e assinalou passagens, inclusive a traduzida e transcrita neste artigo do *Diário Nacional*. Este mesmo jornal estampou, em 13 de abril de 1928, crítica de Mário de Andrade sobre *Fausto* (1926, F. W. Murnau).

Ao afirmar que no filme haveria “falta de *métier* e abuso dele ao mesmo tempo”¹², o escritor lançou mão, mais uma vez, do termo lido em Lalo. Ressalvo também que, em “Ainda *O garoto*”, texto publicado em *Klaxon* (nº 5, 15 set. 1922), Mário reproduz parte do

10. Idem. *O gato e o canário*. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 mar. 1928. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

11. LALO, Charles (1877-1953). Dentre outros títulos do esteta francês, Mário de Andrade possuía *La beauté et l'instinct sexuel* (1922) e *L'art et la morale* (1934).

12. ANDRADE, M. de. *Fausto*. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 abr. 1928. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

artigo de Celine Arnould, divulgado em *Action*, no qual esta poeta dadaísta critica a sequência do sonho em *O garoto*. Entretanto, a revista não foi localizada na biblioteca do escritor.

Embora não existam alusões à obra *Verso una nuova arte: il cinematografo*, de Sebastiano Arturo Luciani¹³, em “Cinema”, artigo de Mário de Andrade publicado em *Klaxon* (nº 6, 15 out. 1922), semelhanças deste com o texto de 1920 ou 1921¹⁴, além de notas marginais escritas sobre ele, permitem lançar a hipótese de que o livro do italiano tenha servido como matriz do texto de Mário. Na falsa folha de rosto de *Verso una nuova arte*, Mário deixou, a grafite, a seguinte indicação autógrafa: “pg 12 –/teatro e cinema pg 11/cinema e romance pg 11/(11-12) Central 1921-Lourenço”.

Nas páginas apontadas por Mário, ao contrastar teatro e cinema, Luciani considera o primeiro “essenzialmente verbale e statico”, enquanto o cinematógrafo seria “essenzialmente visivo e dinamico”¹⁵; diferenciação que o brasileiro parece retrabalhar em *Klaxon*, quando afirma que o cinema “realiza a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual”, ao passo que o teatro teria como base a “observação subjetiva e palavra”¹⁶. Mário destacou outros trechos do livro, além de escrever, no rodapé da página 12, a grafite,

13. LUCIANI, Sebastiano Arturo (1884-1950). Musicólogo italiano. A biblioteca de Mário de Andrade abriga dois outros livros do autor: *Belafagor, di o Respighi* (1923) e *Mille anni di musica* (1936).

14. A capa apresenta, em números romanos, o ano de 1921; enquanto a folha de rosto imprime 1920, também em romanos.

15. LUCIANI, S. A. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Roma: Ausonia, [1920], p. 11.

16. ANDRADE, M. de. Cinema. *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, nº 6, 15 out. 1922. Op. cit., p. 14.

a palavra “simultaneidade”, associando-a, através de um traço, à expressão “divisionismo scenico” (sublinhada por ele), usada por Luciani para descrever a capacidade do cinema “di alternare rapidamente scene differenti”¹⁷.

Charlie Chaplin (1921), livro de Louis Delluc¹⁸, é outro exemplar sobre o qual Mário deixou nota autógrafa, a qual se relaciona a um de seus artigos de cinema. No livro, em folha em branco, que antecede a falsa folha de rosto, Mário escreveu, a grafite: “A cara de Buster Keaton é uma cara/que vista 2 vezes a gente conhece de cor/A de Keaton a gente conhece, a de Carlito a gente reconhece”. No artigo “Caras”, publicado por Mário, em janeiro de 1934, na revista carioca *Esprito Novo*, há um trecho que apresenta semelhanças com esta anotação autógrafa: ao observarmos o rosto real de Chaplin, segundo o autor de *Macunaíma*, “nos sentimos roubados ou mistificados, porque para nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito”, enquanto que, ao contemplarmos “os rostos reais de Piolim ou de Buster Keaton, ou a gente reconhece apenas, ou então tem aquela curiosidade vagamente simpaticizante, vagamente indiferente, que é o desejo cotidiano de saber”¹⁹. O livro de Delluc está apontado em “Cinema (2)”, documento do *Fichário Analítico*. Estes artigos escritos por Mário demonstram que o seu trabalho de escrita se

17. LUCIANI, S. A. Op. cit., p. 12.

18. DELLUC, Louis (1890-1924). Crítico, teórico, roteirista e diretor de cinema. O documento “Cinema”, do *Fichário Analítico*, abriga indicações de textos escritos por ele e publicados em números da revista *L'Esprit Nouveau*, presentes na biblioteca de Mário de Andrade.

19. ANDRADE, M. de. Caras. *Esprito Novo*, Rio de Janeiro, nº 1, jan. 1934, p. 6.

favorecia tanto das anotações em fichas, quanto da consulta a textos, muitos dos quais acolheram notas autógrafas, impressões de leitura ou vestígios da criação.

Além destes artigos mencionados, Mário publicou, sobre cinema, em *Klaxon*: “Do Rio a São Paulo para casar” (nº 2, 15 jun. 1922); “Uma lição de Carlito” (nº 3, 15 jul. 1922); “Esposas ingênuas” (nº 7, 30 nov. 1922); “Cinema” (números 8/9, dez. 1922/jan. 1923); e no *Diário Nacional*: “História da música” (15 jan. 1930); “Cinema sincronizado” (30 jan. 1930); “Filmes de guerra” (6 mar. 1932); “Os monstros do homem – I” (15 maio 1932). Ainda se refere a Chaplin e ao documentarismo inglês em trechos do ensaio “Arte Inglesa”, publicado em cinco datas na *Folha da Manhã*, em 1943, e postumamente inserido em *O baile das quatro artes* (1963). Há também ensaio sobre *Fantasia* (1940, Walt Disney e equipe), publicado em 1941, texto que apresenta documentos de processo, e sugere a visita a fichas de estudo relacionadas à música e ao cinema, e aos artigos nelas designados, tendo em vista que, em alguns deles, discute-se a interpretação cinematográfica da música, proposta central do desenho animado analisado pelo escritor.

“FANTASIA DE WALT DISNEY”: ANÁLISE DA REFEITURA TEXTUAL

O quinto número da revista paulistana *Clima*, de outubro de 1941, foi dedicado a *Fantasia*, reunindo críticas de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Ruy Coelho, Almeida Salles, Antonio Branco Lefèvre, Alberto Soares de Almeida, Lourival Gomes Macha-

do, Paulo Emílio Salles Gomes e Plínio Süsskind Rocha, e a publicação de conferência proferida por Flávio de Carvalho, em 1935, a respeito das relações entre pintura e música, incluída na revista “porque versa um assunto que interessa ao julgamento de *Fantasia*”²⁰.

Esse número especial apresentou ainda resenhas e ensaios sobre o filme, anteriormente publicados em outros periódicos, e agrupados, em *Clima*, na seção “Variedade: *Fantasia* vista pela imprensa”: textos de Guilherme de Almeida, Vinícius de Moraes, Cruz Cordeiro e Mário de Andrade. Este último divulgou, na revista, ensaio que já havia sido publicado no *Diário de São Paulo*, em 9 e 12 de setembro de 1941, com os títulos “*Fantasia* I” e “*Fantasia* II”. Em *Clima*, essas republicações tiveram como títulos apenas os nomes dos autores, local e data da divulgação anterior. A primeira página do ensaio de Mário de Andrade, em *Clima*, apresenta a nota de rodapé “Para efeitos desta transcrição, estes artigos foram revistos pelo autor”, denotando trabalho de reescrita para a versão na revista.

O cotejo dos textos, de um lado o publicado no *Diário de São Paulo*, e de outro, o de *Clima*, revela supressões, substituições e deslocamentos. Não foram encontrados manuscritos referentes a esta refeitura. O período entre a publicação no jornal e a nova divulgação foi curto: da última quinzena de setembro a alguma data em outubro.

Antes de avaliar *Fantasia*, Mário de Andrade já havia resenhado outro desenho animado de Walt Disney, tangenciando o tema da assimilação da música pelo ci-

20. CARVALHO, F. de. A pintura do som e a música do espaço. *Clima*, n. 5, out. 1941, p. 28.

nema. Trata-se de *A dança macabra* (1929), título em português para *The skeleton dance*, curta de animação que iniciou a série *Silly Symphonies*. Mário assistiu ao filme no Rosário, cinema luxuoso, inaugurado em outubro de 1929, no Prédio Martinelli, “revestido com mármore de Carrara, decorado com pó de ouro [...] dos primeiros a ter poltronas estofadas”, sala que prometia, em anúncio publicado no *Estado de S. Paulo*, em 2 de setembro de 1929, que a cidade ouviria “a voz de Ramon Navarro [...] no grande filme sonoro *O pagão*”²¹. Em janeiro de 1930, ao publicar artigo intitulado “Cinema sincronizado”, divulgado no *Diário Nacional*, Mário afirma que “o cinema sonoro já conseguiu realizar obras primas porém não imaginem que vou citar *O pagão*”.

Para o autor de *Remate de males*, uma dessas obras-primas foi justamente *A dança macabra*. Mário se encantou com os esqueletos que dançam e usam seus próprios ossos e dos companheiros como instrumentos musicais, e reputou a produção de Walt Disney “uma obra-prima perfeita, coisa das mais perfeitas que o cinema inventou até agora”. Dentre a “infinita maioria dos filmes sonoros”, “horrores”, sempre em torno “da realização de revistas [...] de cantor de jazz, ou de bailarinas de Broadway”, o curta foi considerado um achado, exemplo desses “filmezinhos de abertura das sessões [...] esses desenhos animados a que a música interpreta com efeitos cômicos”. Dentre as justificativas para o entusiasmo, Mário apresenta “a qualidade

21. SIMÕES, I. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal, 1990, pp. 18-19.

do desenho, a invenção das atitudes”, “o a propósito dos efeitos musicais” e “a aplicação perfeita do *jazz* a isso”²².

A avaliação de *A dança macabra* no *Diário Nacional* sinaliza o interesse de Mário pela utilização do som e da música no cinema. Nesse texto, o escritor ressaltou a maneira como a música reforça o efeito cômico. Não aprofundou a questão da interpretação plástica da música, limitando sua opinião ao elogio à adequação entre efeito musical e comicidade. Em 1941, ao escrever sobre *Fantasia*, abordou diretamente a intersecção entre as duas manifestações artísticas, música e cinema, discutindo (ou refutando) preceitos estéticos que orientariam um padrão de imagem mais condizente com a transposição cinematográfica da música.

No seu exemplar de *Clima*, nas páginas que estampam o ensaio, Mário deixou rasuras a tinta preta e grafite, provavelmente objetivando a inserção do texto no livro *O baile das quatro artes*, que seria editado pela primeira vez entre o final de 1942 e abril de 1943²³. Um dossiê organizado pelo autor, com o mesmo título do livro, compõe-se de versões datiloscritas ou recortes de jornais dos ensaios que viriam a integrar *O baile das quatro artes*, dentre os quais se inclui cópia carbono

22. ANDRADE, M. de. Cinema sincronizado. *Diário Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1930. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.

23. Mário comenta, em carta a Murilo Miranda, de 28 de novembro de 1942: “o Martins está me editando em caderno de ensaios de arte *O baile das quatro artes* e *Os filhos da Candinha*. Tudo sairá pelos primeiros três meses do ano que vem, creio” (ANTELO, R. (Ed.). *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 135. Em 24 de abril de 1943, Mário escreveu, em missiva a Moacir Werneck de Castro: “Lhe mando aqui o meu *Baile das quatro artes*, edição mimosa do Martins” (CASTRO, M. W. de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 204).

de versão datiloscrita do estudo sobre *Fantasia*, já designado “*Fantasia* de Walt Disney”, título que receberá no livro. Esta versão é constituída por nove fólios numerados de 34 a 42, e acata as modificações propostas nas rasuras do exemplar de *Clima*.

Há ainda, nesse dossiê, um exemplar dessa primeira edição de *O baile das quatro artes*, da Livraria Martins, talvez um boneco de provas. Na falsa folha de rosto deste volume, o autor escreveu, a tinta preta, “Volume de trabalho/M. de Andrade”, produzindo, além disso, rasuras em outros textos do livro. Sobre as páginas de “*Fantasia* de Walt Disney”, todavia, não realizou intervenções. O texto republicado em um único número de *Clima*, a cópia carbono do datiloscrito e o exemplar da Martins mantêm a numeração “I” e “II”, que sinalizam, no jornal, as duas datas de publicação. Ao mencionar trecho do texto ou localização das rasuras, utilizo essas indicações.

Não foram encontradas, na biblioteca ou nos arquivos de Mário de Andrade, matrizes explícitas da (re)criação do ensaio em questão. Entretanto, a relação entre cinema/música e o aproveitamento do som pelo novo meio interessaram ao escritor, como testemunham as fichas “Música e cinema”, “Música e cinema (1)” e “Música e cinema (2)”, do *Fichário Analítico*. Outra evidência de que o escritor tinha consciência da relevância do tema encontra-se em artigo focalizando a utilização do fonógrafo nas salas de exibição, por ele publicado no *Diário Nacional*, em 15 de janeiro de 1930, no qual adverte o leitor que “essa história de cinema falado e cantado e não-sei-que-mais é um problema importantíssimo e complexo por demais para que eu

possa destrinchar num parágrafo de crônica tudo que ele me faz pensar”²⁴. Os textos designados nas fichas, ou mesmo outros não indicados, demonstram que a reflexão do escritor sobre esse “problema importantíssimo” escudava-se em leituras.

Nesse escritos, discute-se, entre outros assuntos, a visualização cinematográfica da música, princípio que norteou a criação de *Fantasia*. Nessas leituras efetuadas pelo escritor, defende-se, com frequência, que imagens abstratas e o desenho animado seriam mais adequados para traduzir as sutilezas da linguagem musical. Considerando que a discussão a respeito desse modelo imagético comparece no debate de Mário de Andrade sobre o filme, defendo a possibilidade da existência de ressonâncias de leitura que, apesar de tênues, devido à ausência de anotações, não me parecem descartáveis. Acredito que o livro sem notas, em uma biblioteca de escritores, pode ser encarado como uma espécie de matriz de segundo grau, passível não de ser confirmada, mas antes sugerida, em sua relação com um texto produzido. Feita esta observação, procedo à análise das transformações textuais.

Algumas supressões, efetuadas do texto do *Diário de São Paulo* para a nova publicação em *Clima*, sugerem a intenção de relativizar o valor atribuído ao desenho animado de Walt Disney. Todo o parágrafo que inicia “*Fantasia I*” (I/1º parágrafo/linhas 1-19), no jornal paulistano, foi suprimido quando republicado na revista. Nessa passagem, o autor afirma ser *Fantasia* “sem

24. ANDRADE, M. de. “História da música”. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 jan. 1930. Arquivo Mário de Andrade (IEB-USP).

dúvida um dos mais ambiciosos esforços que a cinematografia já fez para se afirmar como uma das Belas Artes”, e que as suas “pretensões [...] e o valor absolutamente excepcional de Walt Disney fizeram do filme uma das realizações capitais [de] Arte, a meu ver, desta primeira metade do estupidíssimo Século Vinte”²⁵. Devido à eliminação, o primeiro parágrafo em *Clima* inicia-se pelo trecho que corresponde ao segundo no *Diário de São Paulo*.

Ao invés de começar a argumentação com elogios, como fez no jornal, Mário de Andrade prefere pôr em xeque a importância atribuída à produção de Disney, lançando ao leitor uma interrogação: “*Fantasia* é uma obra-prima? Estou convencido que não e os seus defeitos são enormes”²⁶ (I/1º parágrafo/linhas 1-3). Essa tentativa de reconsideração da relevância do filme e de Walt Disney se expressa, além disso, na supressão, em *Clima*, de um excerto de “*Fantasia II*” (II/3º parágrafo/linhas 27-49), seguido logo após sua admiração diante de algumas realizações plásticas na sequência do *Quebra-nozes*, que teria feito do filme “talvez [...] a maior contribuição pessoal do cinema às Belas Artes”. Neste trecho suprimido, afirma o autor que somente o cinema, “pela sua própria e estonteante complexidade, pode realizar tais paroxismos de luz, de movimento, forma e som”. Complementa o julgamento favorável atestando que “Walt Disney acaba de provar, nas melhores peças de *Fantasia*, apenas isto, uma imensidade: que o cine-

25. ANDRADE, M. de. *Fantasia I*. *Diário de São Paulo*, 9 set. 1941, p. 4. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

26. Idem. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 88.

ma alcança a mesma imperecível grandeza de um gênio de outra arte qualquer”, provando “que o cinema é um mundo ainda pouco explorado”. Por essas razões, reputa *Fantasia* “uma obra clássica [...] a obra ‘que se estuda nos cinemas’, a obra que, se não o inventa, nos oferece um mundo”²⁷.

Rasuras sobre o exemplar de trabalho de *Clima*, aca-
tadas na versão datiloscrita, repercutem a intenção de
repensar o valor atribuído ao filme, já observada na
transposição do texto do jornal à revista. Em I/9º pa-
rágrafo/linhas 17-18, na revista, ao comentar a
realização de Walt Disney na *Fuga de Bach*, no *Que-
bra-nozes* de Tchaikovsky, na cena do Sr. Som, na *Dança
das horas* e no *Aprendiz de feiticeiro*, Mário escreve que
“o equilíbrio é genialmente conseguido”²⁸, estando a
palavra “genialmente” riscada a grafite. Em II/6º pará-
grafo/linhas 3-4 da revista, ao se referir às sequências
do Sr. Som e da *Dança das horas*, o autor risca, a tinta,
“geniais” em “duas criações geniais”²⁹, e escreve, à mar-
gem, também a tinta, “esplêndidas”. Ainda ao
mencionar a *Dança das horas*, em II/7º parágrafo/linha
15, de *Clima*, Mário risca “genial”, a grafite, na frase “o
genial desenhista atinge antíteses plásticas”³⁰.

A respeito da importância exagerada reservada ao
filme, a própria revista ressalva, em “Nota da Reda-
ção”, que um número a ele consagrado não constituiria
uma “valorização excessiva”³¹. No artigo “A propósito

27. Idem. *Fantasia* II. *Diário de São Paulo*, 12 set. 1941, p. 4. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

28. Idem. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade. Op. cit., p. 90.

29. Ibidem, p. 93.

30. Ibidem, p. 94.

31. Nota da Redação. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, s/p.

de *Fantasia*”, publicado nesse quinto número de *Clima*, Sergio Milliet critica definições laudatórias e superficiais em relação à produção, ao escrever que a produção teria sido apresentada “como a ‘realização máxima’ de Walt Disney (pobres adjetivos! Um *speaker* de rádio já qualificou também o Teatro Municipal de ‘nossa máxima casa de diversões’)”³².

Paulo Emílio Salles Gomes, em sua colaboração, ironiza os esforços de Walt Disney para dignificar, com *Fantasia*, o desenho animado, comparando a sua execução ao nascimento do *film d'Arte*, que a partir de 1908, com *L'assassinat du Duc de Guise*, teria reunido “grandes financistas, a *Comédie Française*, gente da *Académie Française* e Saint-Saëns”, no empenho de “‘enobrecer’ e ‘dar importância ao cinema’”³³. De forma semelhante, segundo o crítico, “o ingênuo Disney não quis mais fazer ‘cousas para criança’”, recorrendo, por isso, aos “dois maiores compositores mortos, e o maior compositor vivo”, a “toda uma galeria de pintores [...] Fogos de artifício. Efeitos de holofote [...] Repuxos. Purpurina. Mitologia. Até desenho animado”, com o intuito de “atingir as pessoas no que elas têm de mais fácil”.

Na visão de Paulo Emílio, a mobilização desses recursos fariam de *Fantasia* “uma gigantesca tapeação. E tendo em vista a música empregada, uma gigantesca *chantage*”³⁴. O texto do crítico de cinema de *Clima* refletiria “a tendency to think that in making *Fantasia*

32. MILLIET, S. A propósito de *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 9.

33. GOMES, P. E. S. Contra *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, pp. 80-81.

34. Ibidem, p. 81.

Disney was courting the intellectual community”³⁵. Ele parece lançar farpas sobre os intelectuais que, porventura, haviam se deixado enganar pela “tapeação” do filme. Significativo, neste aspecto, é também “Quatro afirmações para a salvação de Disney”, colaboração de Lourival Gomes Machado para este número, texto no qual, embora afirme que “a crítica, em sua generalidade” tenha se encantado com *Fantasia*, não deixa de perceber “uma divergência crescente entre a massa e a chamada elite intelectual cujas opiniões tornaram-se opostas à medida em que decorriam os dias de exibição”, observando-se que “foi-se tornando ‘bem’ não gostar, como o ‘formidável’ popular foi tomando conta do grande público”³⁶. Talvez, ao ler esses posicionamentos em *Clima*, Mário de Andrade tenha abrandado seu entusiasmo em relação ao valor de *Fantasia*, persistindo na orientação de suprimir passagens elogiosas.

Apesar das reavaliações, Mário manteve-se, ao longo do processo de reescritura do texto, firme em relação ao que considerou as conquistas de Disney. *Fantasia*, com sua proposta de visualização de peças musicais de um repertório erudito, impressionou o escritor, levando-o a reconsiderações em relação às possibilidades de traduções plásticas da música. A este propósito, destaca-se a exclusão, em “*Fantasia I*”, de passagem na qual afirma que até ele, “o antvisualizador mais violento de música”³⁷, teria se rendido diante das sequências da *Fuga*

35. FINCH, C. *The art of Walt Disney*. Burbank: Walt Disney Productions, 1973, p. 228.

36. MACHADO, L. G. Quatro afirmações para a salvação de Disney. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 61.

37. ANDRADE, M. de. *Fantasia I*. Op. cit.

de Bach, do *Quebra-nozes* de Tchaikovsky, do Sr. Som, da *Dança das horas* e do *Aprendiz de feiticeiro*.

O reconhecimento, por parte de Mário de Andrade, dos acertos de *Fantasia*, prende-se ao fato de que, segundo ele, Disney teria apostado não apenas na abstração como recurso de ilustração da música pelo cinema. Segundo Mário, a maior lição de *Fantasia* residiria no fato do desenhista não haver tido “a menor pretensão de traduzir em plástica animada o pseudo sentido das músicas, arrombou quaisquer preconceitos e doutrinações teóricas, preso e livre, extraordinariamente preso e livre”³⁸. A opinião do autor a respeito da sequência da *Fuga* de Bach é um exemplo dessa liberdade que, segundo ele, Disney teria alcançado:

É de ver, por exemplo, em pleno domínio da abstração plástica (Bach), ao chegar a uma das últimas cadências em recitativo da peça musical, aquele caixão de defunto, se pondo a andar pela galeria misteriosa. Não é possível maior liberdade criadora. A lógica fácil seria perseverar na unidade das abstrações. Mas o caixão estoura em nosso estado de puro encantamento plástico e nos arroja de repente às aparências mais dolorosas mais inaceitáveis da vida: é uma invenção genial.³⁹

O valor de Walt Disney estaria, de acordo com o escritor, na compreensão do “formidável poder sugestivo” da música e do caráter “incontrolável” dessa sugestividade. Atendendo a essa solicitação, Disney oscilaria, livremente, entre “formas puras”, como na

38. Idem. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade. Op. cit., p. 71.

39. ANDRADE, M. de. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade. Op. cit., pp. 89-90.

Fuga, e “um idílio absurdo, com Grécia e mitologias”, para ilustrar a *Pastoral* de Beethoven, libertando-se “magnificamente do ‘programa’ fixado” pelo compositor. O desenhista teria se isentado “de certas pretensões ridículas da música e certos preconceitos estéticos”⁴⁰. Neste trecho, em *Clima*, Mário risca “da música”, a tinta preta, desenha um traço, e diante do mesmo escreve, também a tinta preta, “não da música exatamente, mas de musicoides vaidosos”. A consideração, por parte de Mário de Andrade, de que a maior contribuição de *Fantasia* seria o rechaço de preconceitos estéticos de “musicoides”, encontra nos textos por ele lidos um contraponto sugestivo, tendo em vista que, em grande parte desses escritos, os autores defendem um paradigma de imagens distanciado do real para ilustrar convenientemente a abstração da música.

A ideia da representação cinematográfica de uma peça musical, princípio que orientou a concepção de *Fantasia*, aparece na biblioteca do escritor em 1925, na revista *Le Monde Musical*, que divulga “Musique et cinéma”, artigo escrito por André Obey⁴¹, acompanhado de sugestões de cenas de cinema. A página mostra, paralelas a uma partitura, descrições de imagens concebidas por Obey, que defende, no texto, a consonância entre cinema e música, “deux grandes formes du silence”, o que o leva a propor um “film musical”, que libertaria o cinema da “mauvaise herbe littéraire”, presente “dans les sous-titres, dans le scénario, la mise en scène et même le jeu des acteurs”. Descreve um cine-

40. Ibidem, p. 90.

41. OBEY, André (1892-1975). Dramaturgo francês, autor de *Noé* (1931) e *Lucrèce* (1932). Não constam obras de Obey na biblioteca de Mário de Andrade.

ma “humble, fluide”, decalcado da “ligne musicale”, o que resultaria em

un art cinégraphico-musical, exempt de verbalisme, né de la collaboration d'un poète, d'un musicien et d'un metteur en scène, et qui développerait, par floraisons, par effusions d'images visuelles et auditives, une cellule aussi simple et génératrice d'émotions, aussi *ineffable* que, par exemple, la cellule mère des *Rondes de Printemps*.⁴²

Esboça-se, nesse texto, a defesa da música como paradigma de um cinema “inefável”, abstrato, que teria como função colocar a sétima arte nos trilhos (ou na partitura). O próximo passo dessa conjunção será o imbricamento da música e do cinema puro e, em consequência, a defesa de um repertório de imagens abstratas. É o que se lê em *La Revue Musicale*, em “Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry”, artigo escrito por Raymond Petit, e publicado em fevereiro de 1926. O conferencista Landry, parafraseado no artigo, teria dito, na conferência realizada no Théâtre du Vieux-Colombier, que “la notion de cinéma ‘pur’ doit beaucoup à celle de musique pure”⁴³. Em fevereiro de 1927, na mesma revista, Landry discute “la transposition cinématique des effets musicaux, en d'autres termes celui de la ‘symphonie visuelle’”, observando que

transporter à l'écran le mouvement de la composition musicale, cela veut dire tout simplement refaire sur le film un travail analogue à

42. OBEY, A. Musique et cinéma. *Le Monde Musical*, Paris, a. 36, n. 11/12, jun. 1925, p. 213.

43. LANDRY, L. Apud PETIT, R. Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry. *La Revue Musicale*, Paris, a. 7, n. 4, 1 fev. 1926, p. 164.

celui qui a conduit la musique de l'état appliqué à l'état autonome, c'est-à-dire réduire au minimum la place quantitative et qualitative de la donnée concrète.⁴⁴

Ressalva-se que, para Landry, a expressão “música autônoma” incorpora a palavra “pura” no sentido de uma música “expressiva”, que exigiria uma decifração, “qu'on écoute 'avec la tête entre les mains'”⁴⁵, como explicita em seu ensaio “La musique et ses 'lois'”, no número de abril de 1926 de *La Revue Musicale*, agregando ao termo “puro” duas acepções, uma que designa “une musique exclusivement *décorative*, réduite à de simples déploiements de sonorités – le terme opposé étant celui de musique *expressive*” ou bien une musique *autonome*”⁴⁶. A correspondência entre som e imagens desreferencializadas delineia-se também em “El film sonoro. Sus vicios y posibilidades”, de Adolfo Salazar⁴⁷, publicado no livro *La musica actual en Europa y sus problemas* (1935), e designado por Mário de Andrade em “Música e cinema (1)”. Salazar cita Leo Furst, que se debruça sobre a “formación o estructuración de la música consecuentemente a la acción óptica”, ou o “matrimonio entre forma musical y acción plástica”, chegando

44. LANDRY, L. Musique et cinéma. *La Revue Musicale*, a. 8, n. 4. Paris, 1 fev. 1927, p. 141.

45. Idem. La musique et ses 'lois'. *La Revue Musicale*, a. 7, n. 6. Paris, 1 abr. 1926, p. 53.

46. Ibidem, p. 54.

47. “Salazar, Adolfo (1890-1958). Compositor espanhol e crítico no *El Sol*, 1918-36. Radicado no México 1939 como prof. Escreveu mus. para orq. Autor de obras sobre mus. espanhola, ballet e Bach.” (KENNEDY, M. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994, p. 622). De Salazar, Mário de Andrade possuía ainda *Musica y músicos de hoy* (19?), *Sinfonía y ballet* (1929) e *Las grandes estructuras de la musica* (1940).

a uma “primera fase de forma musical elemental aplicada al *film*”. Essa busca por uma correspondência de origem, entre som e imagem, leva Furst ao estudo da “posibilidad de obtener formas ópticas, o mejor dicho, estructuras plásticas, basadas en los procedimientos existentes en la composición musical”⁴⁸.

A ilustração cinematográfica da música, na opinião desses autores, materializa-se melhor por meio do distanciamento de um registro realista, e aproximado, ao contrário, de um cinema puro, descompromissado com a narrativa e resquícios literários e teatrais. O desenho animado será um dos modelos propostos, em alguns dos textos lidos por Mário de Andrade, para a obtenção desse resultado. É o que se advoga em “La musique et le cinéma”, artigo divulgado em *Le Mois*, em 1932, no qual o autor anônimo, parafraseando Arthur Honegger, escreve que “les rapports constants et ignorés entre le rythme auditif et le rythme visuel” seriam melhor traduzidos pela animação, definida como “plus absolu que l’image inféodée à un thème littéraire” e “le cinéma pur par excellence où l’absence de désir de représenter *quelque chose* de déjà vu ne juggle point l’imagination, ne bride en aucune façon l’envol de la fantaisie”⁴⁹.

O artigo “Le dessin animé et la musique”, por sua vez, publicado no nº 49 da mesma revista, em 1 de janeiro/1 de fevereiro de 1935, e indicado na ficha “Música e cinema (2)”, menciona a resistência em con-

48. SALAZAR, A. *La musica actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J. Ma Yagües, 1935, p. 388.

49. La musique et le cinéma. *Le Mois*, Paris, nº 22, 1 out./1 nov. 1932, p. 253.

ferir ao cinema o estatuto de arte, devido a “pauvreté de sa matière ou plus exactement à cause de la dépendance de cette matière tirée des éléments usuels de la vie par leur simple photographie”. O desenho animado, ao contrário, “réduit au minimum ce réalisme, ce *vérisme* qui rend le cinéma esclave de tout objet ayant un sens usuel, du *déjà vu* qui le soumet au pire des prosaïsmes”, estando, por isso, mais próximo do “cinéma pur dont il restera peut-être la seule expression viable”. Em função desta liberdade, ele seria “le plus apte à la conjugaison musicale”⁵⁰. Ao longo do texto, são mencionados filmes de animação considerados “heureuses conjugaisons avec la musique [...] étapes vers le cinéma pur [...] le cinéma de demain”⁵¹, como *Joie de vivre* e *Une nuit sur le Mont Chauve*.

Contrastada a esses artigos de sua biblioteca, que advogam um padrão de imagem para a representação da música, acentua-se, no ensaio de Mário de Andrade, a avaliação da independência com que Disney transitou, em *Fantasia*, do realismo à abstração, e subverteu expectativas. Nesse último caso, destaca-se a ilustração da *Pastoral* de Beethoven, na qual o desenhista utilizou elementos da mitologia grega. No número de *Clima* que reúne as críticas sobre o desenho animado, Sérgio Milliet critica a passagem, escrevendo que “o péssimo desenho aliado ao pieguismo juvenil torna as cenas da *Sinfonia Pastoral* insuportáveis”, considerando-a “infantil, superficial, de uma pobreza inconcebível”⁵², uma “brincadeira em torno de Beethoven”⁵³.

50. Le dessin animé et la musique, *Le Mois*, Paris, n° 49, jan./fev. 1935, p. 252.

51. Ibidem, p. 260.

Ruy Coelho, em sua colaboração, refere-se ao “mau gosto”⁵⁴ da sequência, enquanto Antonio Branco Lefèvre é ainda mais incisivo, reputando esse trecho do filme “uma das injúrias mais injustificáveis dos últimos tempos”, dizendo não compreender “como Stokowsky permitiu um tratamento humorístico a esta música que menos que qualquer outra se prende à pia-da”⁵⁵. Guilherme de Almeida reputa “absurda” a “transposição para as paragens do Olimpo” da “humaníssima intenção de Beethoven”⁵⁶, enquanto Vinícius de Moraes a caracteriza como uma “verdadeira monstruosidade” e “uma total droga”⁵⁷.

Talvez a crítica mais contundente seja a de Alberto Soares de Almeida, cujo desprezo pela sequência reforça um raciocínio de repúdio à proposta estética do filme: considera *Fantasia* ineficiente como “tentativa de ligar o desenho à música”. Embora plasticamente o filme tenha suscitado no autor atitude de “adesão e entusiasmo”, “musicalmente falando”, a atitude “será não só de recusa e discordância, mas até mesmo de alarme e combate”. *Fantasia* teria, em sua incapacidade, reafirmado “exatamente o ponto de vista oposto que reivindica para a linguagem musical pura um domínio próprio e exclusivo, afirmando ser a sua beleza inteira-

52. MILLIET, S. A propósito de *Fantasia*. Op. cit, p. 10.

53. Ibidem, p. 11.

54. COELHO, R. *Fantasia* e a estética. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 13.

55. LEFÈVRE, A. B. A esperança *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 51.

56. ALMEIDA, G. de. *Fantasia* vista pela imprensa: Guilherme de Almeida. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 99.

57. MORAES, V. de. *Fantasia* vista pela imprensa: Vinícius de Moraes. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 102.

mente irredutível a todas as transposições”⁵⁸. Ainda nesse texto, o autor pede “que não se fale em liberdade de interpretação”, em “subjetivismo” ou no “livre arbítrio que cada um tem de sentir a Música à sua maneira”.

Embora admita haver “um comportamento livre e qualitativamente distinto, correspondendo às diferenças individuais”, adverte que “o problema é delicadíssimo e não pode ser resolvido nos termos que *Fantasia* propõe. A liberdade não se confunde com o arbítrio discricionário, irresponsável”, equívoco que o autor considera ter sido cometido “em nome da liberdade de interpretação”, por exemplo, no “desastramento irreverente”⁵⁹ e na “falta de profundidade com que foi tratada a *Sexta Sinfonia*, submetida a [...] centauros americanizados, delicadezas de anjinhos, ternuras de cavaleiros e prazeres sensuais de Bacos empilhados...”⁶⁰. Alberto Soares de Almeida conclui a invectiva recorrendo à desaprovação do “bom Beethoven”, que “difícilmente [...] concordaria, e isso porque há uma Verdade na sua música que nenhum intérprete tem o direito de desconhecer e infringir”⁶¹. Recupero aqui a opinião de Mário de Andrade em relação a esta sequência, quando observa a “liberdade exatíssima” com que, após ter utilizado as “formas puras” na *Fuga* de Bach, o desenhista inventa “um idílio absurdo, com Grécia e mitologias”, “se libertando magnificamente do ‘programa’ fixado por Beethoven”⁶². A contundência da

58. ALMEIDA, A. S. de. *Fantasia. Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941, p. 52.

59. Ibidem, p. 58.

60. Ibidem, pp. 58-59.

61. Ibidem, p. 59.

62. ANDRADE, M. de. *Fantasia vista pela imprensa: Mário de Andrade*. Op. cit., p. 90.

rejeição à essa independência, conforme externada nas críticas, poderia ter motivado a rasura deixada por Mário de Andrade em *Clima* (I /7º parágrafo/linhas 8-9). O trecho publicado na revista é:

Ora justamente a grande ‘invenção’ de *Fantasia*, afirmação talvez mais impressionante da genialidade de Walt Disney está nas diversas maneiras com que ele soube unir desenho e música, indo às mais diversas interpretações desta. Nenhuma teoria o prendeu. A sua liberdade é prodigiosa.⁶³

Mário de Andrade risca, a tinta preta, “interpretações desta”, desenha um traço, e diante dele, na margem, escreve: “/solicitações visuais e sugestivas dele”. Risca “prodigiosa”, com a mesma tinta, e diante de um traço escreve “/alucinante. E pra muitos escandalosa...”. Diante do “escândalo” causado pela visualização da *Pastoral*, perceptível nas opiniões externadas em *Clima*, a posição do autor de *Lira Paulistana* parece reforçada: as visualizações bem sucedidas em *Fantasia* teriam se concretizado, artisticamente, a partir de uma gama de matizes, que vão do realismo de um caixão, em meio às formas puras e abstratas, ao inusitado da mitologia grega como tradução plástica da *Pastoral* de Beethoven. Mário de Andrade rejeita o dogma do cinema puro como única representação da música e, dessa forma, não deixa de sugerir, também aqui, uma provável divergência com textos de sua biblioteca, nos quais poderia ter localizado os “preconceitos e doutrinações teóricas”, e as “pretensões ridículas [...] de musicoides vaidosos”, mencionados em “*Fantasia* de Walt Disney”.

63. Ibidem, p. 89.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. S. de. *Fantasia. Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- ALMEIDA, G. de. *Fantasia vista pela imprensa: Guilherme de Almeida. Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- ANDRADE, M. de. *Do Rio a São Paulo para casar. Klaxon*, n. 2, 15 jun., 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *The Kid*-Charles Chaplin. *Klaxon*, São Paulo, nº 2, 15 jun. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Uma lição de Carlito. *Klaxon*, São Paulo, nº 3, 15 jul. 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Ainda *O Garoto. Klaxon*, n. 5, 15 set., 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Cinema. *Klaxon*, n. 6, 15 out., 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. *Esposas Ingênuas. Klaxon*, n. 7, 30 nov., 1922. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Cinema. *Klaxon*, n. 8/9, dez. 1922/ jan. 1923. Edição fac-similar, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- _____. Crônica de Malazarte III. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, dez. 1923. Arquivo Mário de Andrade. IEB-USP.
- _____. [Carta] dezembro de 1923, São paulo [para] BANDEIRA, M. In: MORAES, M. A. de. (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.
- _____. O gato e o canário. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 mar. 1928.
- _____. Fausto. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 abr. 1928.
- _____. Arte e cinema. *Diário Nacional*, São Paulo, 16 mar. 1928

- _____. História da música. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 jan. 1930.
- _____. Cinema sincronizado. *Diário Nacional*, São Paulo, 30 jan. 1930.
- _____. Os monstros do homem I. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 maio. 1932.
- _____. Caras. *Espírito Novo*, Rio de Janeiro, jan. 1934.
- _____. *Fantasia I*. *Diário de São Paulo*, 9 set. 1941, p. 4. Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- _____. *Fantasia II*. *Diário de São Paulo*, 12 set. 1941, p. 4. Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- _____. *Fantasia* vista pela imprensa: Mário de Andrade. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- _____. [Carta] 28 nov. 1942, São Paulo [para] MIRANDA, M. In: ANTELO, R. (Ed.). *Cartas a Murilo Miranda, 1934-1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. Arte Inglesa. *Folha da Manhã*. São Paulo, 25 nov., 2, 9, 16 e 23 dez.
- ARAÚJO, V. de P. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- BANDEIRA, M. "Variações sobre o nome de Mário de Andrade". In: *Mafuá do Malungo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- CARVALHO, F. de. A pintura do som e a música do espaço. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- CASTRO, M. W. de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COELHO, R. *Fantasia* e a estética. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.
- DELLUC, L. *Charlie Chaplin*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur, 1921.
- FERES, N. T. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

FINCH, C. *The art of Walt Disney*. Burbank: Walt Disney Productions, 1973.

GALTIER-BOISSIÈRE, J. L'art cinégraphique: un film allemand (en présentation privée): *Le cabinet du docteur Caligari* – Un film américain (dans les salles): *Le gosse* (*The kid*) de Charlie Chaplin. *Le Crapouillot*, Paris, 16 nov. 1921.

GOMES, P. E. S. Contra *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

HEWITT, N. Non-conformism, “insolence” and reaction. *Journal of European Studies*. Disponível em jes.sagepub.com

KENNEDY, M. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

LALO, C. *Esthétique*. Paris: Felix Alcan, 1925.

LA MUSIQUE et le cinéma. *Le Mois*, Paris, nº 22, 1 out./1 nov. 1932.

LANDRY, L. La musique et ses ‘lois’. *La Revue Musicale*, a. 7, n. 6. Paris, 1 abr. 1926.

LE DESSIN animé et la musique. *Le Mois*, Paris, nº 49, jan./fev. 1935.

LEFÈVRE, A. B. A esperança *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

LUCIANI, S. A. *Verso una nuova arte: il cinematografo*. Roma, Ausonia, [1920].

MACHADO, L. G. Quatro afirmações para a salvação de Disney. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

MILLIET, S. A propósito de *Fantasia*. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

MORAES, V. de. *Fantasia* vista pela imprensa: Vinícius de Moraes. *Clima*, São Paulo, n. 5, out. 1941.

OBEY, A. Musique et cinéma. *Le Monde Musical*, Paris, a. 36, n. 11/12, jun. 1925.

PETIT, R. Conférence sur le cinéma, par Lionel Landry. *La Revue Musicale*, Paris, a. 7, n. 4, 1 fev. 1926.

SALAZAR, A. *La musica actual en Europa y sus problemas*. Madrid: J. M^a Yagües, 1935.

SIMÕES, I. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW; Secretaria Municipal, 1990.

FILMES

L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE. Direção de André Clamettes e Charles le Bary. Produção: Pathé Frères. França, 1908. 35 mm (15min), sil., p/b.

DANÇA MACABRA. Direção de Walt Disney. Produção: Walt Disney Productions. Cinephone. Estados Unidos, 1929. 35mm (6min), p/b.

DO RIO A SÃO PAULO PARA CASAR. Direção de José Medina. Brasil: Rossi Films, 1922, mudo, p/b.

ESPOSAS INGÊNUAS. Direção de Erich Von Stroheim. Estados Unidos: Universal Film Manufacturing Company, 1921. 35 mm (117 min), sil., p/b.

FANTASIA. Direção de James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hailton Luske, Bill Roberts, Paul Statterfield. Estados Unidos: Walt Disney Pictures. Fantasound/Mutiplane Technicolor, 1940. (124 min).

FAUSTO. Direção de F.W. Murnau. Alemanha: Universum Film (UFA), 1926. Sil., (85 min), p/b.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920. 35 mm (71 min), sil., p/b.

O GATO E O CANÁRIO. Direção de Paul Leni. Estados Unidos: Universal Pictures, 1927. 35mm (82 min), sil., p/b.

O GAROTO. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions, 1921. 35 mm (68 min), sil., p/b.

JOIE DE VIVRE. Direção de Anthony Gross e Hector Hopping. França, 1934. 35 mm (9min), sil., p/b.



O PAGÃO. Direção de W. S. Van Dyke. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1929. 35 mm (83 min), sil. (trilha sonora sincronizada), p/b.

UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVÉ. Direção de Alexander Alexeieff e Claire Parker. França. 1933. 35mm (8min), Mono, p/b.

manuscrita

